Tecnologias de Comunicação de Massas e as Imagens Míticas da Modernidade na Paulicéia

*Maria Inez M. Borges Pinto**

A abrangência e presença constante dos grandes meios de comunicação dentro dos espaços urbanos e das expectativas de seus habitantes é questão fundamental, na medida em que se percebe a relevância da participação desses meios na reorientação de sensibilidades e divulgação de valores culturais.

A análise do cinema, num determinado momento, pode desvendar-nos as matrizes de uma época, os modos de percepção, sensibilidade, vontades, gostos e os valores morais.

Com as primeiras e trêmulas imagens do cinematógrafo, ao final do século XIX, inaugura-se no Brasil a presença da imagem cinematográfica.[1] Após o período de experimentação e fascínio de que se nutrem as novidades, os cinemas passariam a ser um fenômeno urbano integrante da vida das populações.

Nos anos 20, a difusão da cultura cinematográfica é tal que qualquer cidadão dificilmente pensa sobre uma cidade sem articular ao pensamento algumas imagens de natureza cinematográfica.[2] Antes do cinema, no século passado, a cidade imaginável dependia predominantemente da experiência de vida, dos lugares já visitados pessoalmente ou narrados em conversas. Além disso, em círculos de alcance menor, a cidade podia ser imaginada a partir de outros meios, como a literatura e a imprensa escrita, por um lado, e, por outro, a progressiva difusão de gravuras e fotografias. Mas será a linguagem do cinema, já por suas características e o modo como articula espaço e tempo, a que mais se aproxima da vivência moderna do espaço arquitetônico e urbano.[3]

Do fim do século passado até a Primeira Guerra Mundial, é inventado o cinema e, na estréia da eletrificação das grandes cidades, vai surgindo um circuito consumidor internacional. De um modo ou de outro, é o cinema industrial que vai inundar com suas fantásticas provocações de celulóide os mais longínquos centros do mundo. Cidades do futuro, cidades do passado ou cidades contemporâneas, construídas por cineastas, encerram intensas experiências de viver para multidões de espectadores, que vêem assim balizadas as suas noções de urbanidade e de "civilidade" (palavra cuja raiz, *civis* – em latim, cidadão – é a mesma de cidade).

Se, antes do cinema, sentir-se um cidadão do mundo, um cosmopolita, era um ato do espírito partilhado especialmente por pessoas

ilustradas, estava dada agora uma base concreta de experiência para um sentimento análogo, só que em versão massiva, de um maior alcance social. Além de substrato de um cosmopolitismo mais sensível na sociedade, o cinema vem redimensionar nela a noção contemporânea de cidadania.

No entanto, outro ponto a destacar nas nossas pesquisas é que, se, desde o início do século XX, os cinemas dos centros urbanos dedicaram-se quase que exclusivamente à apresentação de filmes americanos, é a partir dos anos vinte que o cinema americano insere-se na sociedade brasileira como um referencial cultural determinante. Um investimento maciço na moda, nos costumes, é viabilizado pelo cinema, em sincronia com a publicidade de massa. Isso irá influenciar fortemente a formação da sensibilidade urbana das populações. A ampliação do público espectador e da influência do cinema e da propaganda em suas vidas conjuga-se àquela estabelecida pelas outras formas de expressão cultural, como o rádio e as revistas.

É notável, entretanto, como os filmes, os astros, estrelas e os valores de Hollywood multiplicam-se e fixam-se como participantes do cenário cultural na Belle Époque Paulista.

Nesse período, observa-se ainda a conjunção de fatores mais favoráveis à atuação do cinema americano em S. Paulo. De um lado, assistiu-se a uma arrancada de Hollywood na produção de filmes de gêneros variados (dramas, musicais, românticos, comédias, "noir", de guerra, policiais, "westerns", aventuras), entendida como um último grande fôlego do cinema clássico americano, que encontrava seu auge de 1910 a 1945.

Essa situação induziu também uma maior atenção dirigida aos mercados latinos, conjugada a uma crescente veiculação de publicações especializadas, que exploravam tudo o que se relacionasse ao cinema americano.

De outro lado, nota-se que nessa fase, esse cinema firmou-se como um componente integrante da vida da cidade de S.Paulo. O cinema era um lazer garantido, bem como o rádio ou o futebol.

O ápice de audiência, nesse período, pode ser demonstrado pelas páginas dos jornais O Estado de S. Paulo, Correio Paulistano, que se dedicavam aos anúncios de filmes, em que se observa, além da surpreendente quantidade de cinemas existentes na cidade, a predominância de filmes americanos. Ao explorar suas possibilidades, Hollywood encontrava numa cidade como S.Paulo um terreno bastante fértil. Mesmo as chanchadas, em seu ápice de popularidade, não perfizeram 6% do mercado exibidor. Nessas condições, nossa pesquisa deverá salientar a atuação específica do cinema americano moldando o perfil moderno cosmopolita do paulistano.

Citando um observador europeu, Gilberto Freyre descreve a urbe paulista como "centro de americanização – não de ianquização ou norte-americanização, note-se bem, mas de pura americanização – da vida brasileira, no sentido de ser a área do País onde maior se apresenta a natural predominância psicológica da esperança no futuro sobre a tradição de um breve passado...". A concentração industrial ao lado da imigratória – inclusive a imigração de brasileiros do Norte, atraídos por uma São Paulo messiânica –, definiria em traços

decisivos essa predominância, cada dia maior em São Paulo, da "esperança no futuro" sobre a "tradição de um breve passado". Mas, assevera Freyre, tal esperança não implica "repúdio completo à tradição regional como "vitalidade" já ordenada por um espírito de nítida civilidade".[4]

Por outro lado, a copiosa correspondência endereçada ao cronista-poeta Guilherme de Almeida, tratada em secção especial diariamente da coluna "Cinematographos" do jornal O Estado de São Paulo, a partir de certo momento, funciona como verdadeiro termômetro das demandas culturais e da receptividade com que a população paulistana consome a produção cinematográfica oriunda, já nesse momento, predominantemente de Hollywood, além de fornecer farto material concernente aos novos costumes inaugurados pelo hábito de comparecer às salas de cinema para mergulhar no mundo imagético-onírico da "cena muda".

A crônica cinematográfica de Guilherme de Almeida apresenta-nos uma reflexão extremamente lúcida acerca da modernidade contraditória da cidade de S. Paulo, de modo tal que o poeta defende, intransigentemente, o cinema hollywoodiano enquanto veículo civilizador por excelência dos hábitos e costumes paulistanos.

A concepção modernista de Guilherme de Almeida insere o cinema, arte da cena em movimento, no centro de um projeto estético artístico que, mais consentâneo com as novas mudanças que a nova sociedade industrial provocara no ritmo de vida cotidiana da cidade de S. Paulo, privilegia a velocidade, a ação, a juventude e a puerilidade, a esportividade, a aventura, o bom-humor e o divertimento, enfim, o "novo" em contraposição àquilo que se afigura genericamente "velho", estático, moroso, triste, reflexivo e, acima de tudo, intelectualizado.[5]

A função estética modernista que Guilherme de Almeida atribui ao cinema também contempla certa veneração declarada e tipicamente futurista ao maquinismo e uma certa euforia com relação ao progresso material visível no processo de urbanização tumultuária da metrópole paulista, o qual já enceta aparecer como ambientação fotográfica de certos filmes.

> É fatal. Hoje, por exemplo, vinte e cinco anos depois de lançado o pensamento herético de Papinini, já não há quem ponha em dúvida a beleza da máquina... Quem ainda constituir uma cômica exceção, quem duvidar disto (e, portanto, descrer também do cinema), deve ir ao Sant'Ana e ao Royal ver "O Homem de Aço"... O filme merece ser visto pelo que há de moderna beleza nos cenários mecânicos. Há nesse filme tudo que pode haver de belo na brutal magnificência de uma enorme usina de aço. Com cenários reais, onde a vida moderna, útil e prática é ritmada pelo bravejar poderoso das escavadoras, pelo disparo reto das carretas, pelo gesto lento dos guindastes, pela voracidade rubra dos altofornos, pela cadência

> pesada dos martelos-pilões; com essa paisagem brusca, simétrica e matemática vida de trabalho, acomoda-se, harmoniza-se um romance impetuoso... Se uma pessoa desse século mecânico e desta cidade industrial não conseguir compreender e não puder sentir a beleza brutal de "O Homem de Aço", deve, imediatamente trocar o seu telefone, a sua máquina de escrever, a sua vitrola e o seu automóvel por uma cama-de-gato, uma caixa de música e um tilbury.[6]

O predomínio de uma S.Paulo humana sobre a física nos filmes do ciclo regional paulista parece ceder, anos adentro, atenção maior, aqui e ali, para a cidade que se construía freneticamente, vivia um intenso processo de remodelação urbana, aburguesamento, e a instituição de uma "nova ordem urbana" segundo padrões funcionais e estéticos internacionais.

Faz parte desse movimento de resgatar os símbolos do crescimento e melhoramentos materiais da cidade de São Paulo e do Estado a orientação dos cinejornais, conduzida com o espírito de cavação.

Não simplesmente o desenvolvimento da lucrativa modalidade da propaganda travestida em notícia que, entre outras soluções, acompanhava por meio da câmera cinema-tográfica, pelas ruas do centro, o movimento da burguesia, dos grupos recém-chegados à distinção social, dos setores médios emergentes, desfrutando dos benefícios da reurbanização de São Paulo, usufruindo dos seus melhoramentos materiais, de toda rede de produção e reprodução cultural, desde os luxuosos magazines, os agradáveis Cafés e Confeitarias do centro às óperas e peças teatrais de companhias estrangeiras, cinemas, tudo, enfim, que expressasse uma rotina de hábitos elegantes e a europeização dos costumes para uma sociedade ansiosa por civilizar-se e sedenta de modelos de prestígio. Mas principalmente um faro publicista incensador que sabia ter nas autoridades locais a clientela mais promissora.[7]

Deve ter sido merecedor de inveja entre os "cavadores", o trunfo conseguido por Gilberto Rossi ao obter apoio do então Governador do Estado de S. Paulo, Washington Luís, que veio a garantir a regularidade e o vigor incomparáveis do Rossi Actualidades (1921-1933). O Rossi Actualidades nº 1 é projetado no programa de inauguração do importante Cine República, em 1921, com cenas das "nossas estradas de rodagem" e aparição do governador em solenidades locais, além dos habituais panoramas de "nossas belezas naturais", com vistas do litoral.

Foi também a Rossi Film quem recebeu da prefeitura a encomenda de uma série de filmes documentando as suas obras entre 1926 e 1929, emblema da pujança e dinamismo da urbanização de S. Paulo, que podem hoje ser vistos reunidos sob o título Administração Pires do Rio, mas que foram certamente exibidos em partes, como cinejornal. Esse filme, provavelmente, acom-panhado por engenheiros, possui traços narrativos diferenciados, demorando-se em planos

descritivos dos processos técnicos de construção, caracterizando um olhar interessado nas proezas da engenharia, na representação ordenada. Nisso não destoa, por exemplo, dos intermináveis e menos criativos planos de máquinas funcionando que podemos ver em "Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim" ou dos trabalhos de construção dos monumentos do Ipiranga (1922), ambos da Independência Film, de Armando Pamplona.[8]

Nada melhor para nos introduzir ao espírito de celebração do progresso material na representação do espaço urbano de S. Paulo, de alguns segmentos da intelectualidade paulista, nos anos vinte, do que a acolhida que teve o filme "São Paulo Sinfonia da Metrópole", de Kemeny e Lustig, e a análise do artigo esfusiante com o dinamismo vertiginoso da "cosmopoles" que lhe dedicou o crítico d'O Estado de São Paulo Guilherme de Almeida, quando do seu lançamento em circuito[9], que serão objeto de nosso estudo.

> Ante-hotem à noite, na grande sala do 'Paramount' – enquanto pela tela passava o primeiro film nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos – estive imaginando que aquele theatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira, e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade... E, imaginando isso, fui me dizendo com sinceridade e convicção: – Que esplêndida propaganda para nós!

Octávio de Faria, um dos entusiastas do filme de Rutmann "Berlim, a Sinfonia da Metrópole", na publicação carioca o Fan, embora reconhecendo na Sinfonia paulista "algumas imagens originaes, bem ritmadas, bem fotographadas, agradáveis...", lastima estarem elas "se não alçadas sobre pelo menos influênciadas pelas de Berlim". Continua ele que das

> scenas iniciaes parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de fundição em São Paulo e mais detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado etc. Como documentário não presta. Como film de ritmo muito menos. Assim mesmo ainda é a melhor coisa que São Paulo nos mandou.

Observa também Pedro Lima, em Cine-Arte, que falta "o rythmo das scenas que começam dolente, mas não caminham a proporção que o film caminha no seu desenrolo". De fato, excluindo-se os minutos iniciais e algumas passagens introdutórias de seqüências maiores, a SINFONIA paulistana torna-se quase um documentário convencional, daqueles que se costumavam fazer ordinariamente nos moldes do cinejornal ou do filme institucional. Quando, geralmente, o ritmo se acelera, podemos pensar numa aproximação com a montagem de Ruttman.

Sobre a SINFONIA brasileira há a referência de Guilherme de Almeida a uma

orquestração musical feita pelo Maestro Lazolli, muito provavelmente não composta originalmente para o filme – o que certamente será anunciado na propaganda –, embora com efeito de sincronização "agradável e exato". Como somente a partir do final dos anos 20 a sincronização técnica permite a adoção de trilhas musicais determinadas pelos autores dos filmes, nada garantia antes disso que a distribuição conjunta de discos ou pautas musicais significasse execução em todas as salas de exibição, muito menos execução sincronizada.

Em SINFONIA DA METRÓPOLE, há uma outra verticalidade presente, cujo caráter resulta de dados formais na composição do quadro, em planos das mais variadas temáticas, quase que independentemente do dado de realidade, se pensarmos na ainda pouco verticalizada paisagem paulistana. Talvez com isso possamos supor uma aspiração à verticalidade no espaço urbano, dando-se importância a todos os seus indícios mais que a observância empírica do espaço físico da cidade.[10]

Kemeny filmou um plano dos edifícios do centro, próximo ao Prédio Martinelli, no cruzamento da rua São Bento com a São João, que não foi colocado na SINFONIA mas foi usado no SÃO PAULO EM 24 HORAS (1933), um curta-metragem sonoro que condensava o longa. Esse plano sobe e desce de uma maneira eufórica, quase frenética, pelas fachadas dos edifícios postados ao redor da câmera. É um plano bastante sintomático desse anseio de verticalidade.

Sentimos no espaço paulistano algo frontal e solene. A verticalidade assim disposta caracteriza a visualidade do espaço monumental, que dispõe suas linhas para serem observadas com maior rigor, implicando uma atitude cerimoniosa[11].

SÃO PAULO, UMA SINFONIA DA METRÓPOLE também poder ser caracterizado como documentário convencional. No começo, ele tem, como vimos, um estilo que se aproxima da montagem "sinfônica". Mas depois ele vai caindo num ritmo de documentário convencional, com planos mais longos e o mesmo procedimento banal do gênero, sendo provavelmente nessa parte que os cineastas mais aproveitam o material filmado profissionalmente nas "cavações".

Nas seqüências institucionais fica mais clara a noção de progresso que o filme tem, que não é composto de contradições, não é determinado a partir de nenhum tipo de jogo ou conflito. No SÃO PAULO, a penitenciária é mostrada oferecendo uma vida social sadia e dando chances ao preso. Ele é visto fazendo exercícios, ginástica em conjunto, aprendendo ofícios, tendo aulas, tudo dentro de uma filosofia que realmente o recuperaria. A Escola é mostrada como entidade exemplar que educa para a vida urbana. Com toda essa ideologia das instituições, elas aparecem sem nenhum deslocamento, sem nenhum tipo de contraponto.

Existe um movimento no interior de cada uma dessas seqüências "exemplares" a respeito das instituições que pretende colocar de modo inequívoco que o movimento social da cidade é o movimento da produtividade, do trabalho. A São Paulo que dominava o filme de Kemeny era uma cidade dinâmica,

com as ruas formigando de trânsito. A sociedade é posta a produzir – tanto na dinâmica vertiginosa como na dinâmica exemplar das seqüências mais longas, e aí o filme assume uma função educativa e propagandística de demonstrar que a maneira pela qual a cidade produz e a maneira pela qual a cidade vive são uma mesma coise, se identificam absolutamente; a ordem que condiciona o trabalho é a dinâmica da metrópole. E assim, a vida urbana se reduz, no filme, a esse quadro de trabalho e ordem.

Em SÃO PAULO, simplesmente não há vida noturna que mereça um plano sequer. Há só uma filmografia do Anhangabaú à noite, no fim do filme, com fachos luminosos e aeronaves em animação, lembrando alguns efeitos da METRÓPOLIS.

A vida social tem um sentido de compulsão ao trabalho. A finalidade dessa vida civilizada é a produção, o progresso. Temos aí um lição de moral que corresponde a tantos discursos políticos moralistas, escritos ou falados *ad nauseam* a respeito da cidade. Vimos que Guilherme de Almeida escreveu a propósito que o filme era um excelente substituto dessas discurseiras de autoridades, vendo, aliás, nisso um mérito auspicioso. Coloca a "modernização" acima de qualquer discussão objetiva do que de fato estaria sendo dito pelo novo discurso, para o qual chega a utilizar as adjetivações de "inteligente e verdadeiro".

Também o filme de Ruttman acaba expondo as grandezas de Berlim, mesmo não se propondo ao caráter publicístico que orientou a SINFONIA paulista.

Em SINFONIA DA METRÓPOLE, na seqüência sobre o Instituto Butantã, vemos ofídios e aracnídeos cultivados e se mostra o processo pelo qual se lhes extraem o veneno para fins medicinais. Na seqüência seguinte, mostra-se um grande e disciplinadíssimo presídio em que os detentos recebem instrução, aprendem profissões, praticam esportes e são didaticamente mostrados preparando-se para a reintegração na sociedade. Naquelas que são as duas mais longas seqüências institucionais do filme, um mesmo movimento se encontra estruturado: a lógica do processo que transforma em utilidade social, em benefícios, aquilo que estaria, sem as instituições, trazendo malefícios.[12]

Se não localizamos ambigüidade ou muita margem para movimentos contraditórios no interior do filme, talvez pudéssemos achar outros filmes que pudessem ser contrapostos a esses como visão de São Paulo. Mas não: os outros documentários que podemos encontrar no período, antes complementam e reforçam essa ótica da SINFONIA, do que propriamente provocam contrastes, expõem discrepâncias ou deslocamentos de perspectiva que construam outra visão. Vejamos o que ocorre no campo do filme ficcional.

Trens, bondes e ônibus eram, em realidade, os fatores determinantes do desenho da cidade àquela altura, referido pelos estudiosos com o formato de uma grande mão, ou de uma aranha. Os vazios entre os prolongamentos ocupados do solo urbano, mantidos por mecanismos de especulação imobiliária, ajudam a explicar o fato de não terem Kemey e Lustig nos honrado com planos aéreos da capital, nada difíceis

tecnicamente para eles. E nos dá uma indicação do drible que os cinegrafistas paulistanos de uma forma geral deviam dar naqueles terrenos baldios e aspectos mais bucólicos imediatamente adjuntos aos setores mais soberbamente edificados daquela São Paulo. A natureza é banida da São Paulo cinematográfica no que toca à presença cênica da vegetação, só disponível na disciplina de jardins bem tratados – critério extensivo a quintais, chácaras e sedes de fazenda.

As periferias paulistanas são mostradas em obras, necessariamente. Como um eco do lema de Washington Luiz – "governar é abrir estradas" – a Sinfonia, num raro momento desurbanizado exibe rodovias. O domínio da Natureza é impecavelmente ostentado, até na farta exibição de mostradores de relógios públicos e diversos privados, sendo acertados por seus donos, indicando um paulistano mais cioso que o berlinense no controle do ciclo diário do sol. A Natureza é perfeitamente civilizada ou mitificada quando se isola, por exemplo, na reprodução da cena da Proclamação da Independência, calcada no célebre quadro do Grito de Ipiranga.[13]

A figura humana evocativa de um contato mais estreito com a natureza, que seria o caipira, é banida da paisagem urbana, e só aparece na silhueta de um camponês que contempla da seara um pôr-do-sol estilizado sobre a cidade. Há pouca concessão às forças semi-arcaicas de vida urbana: comadres conversando na janela depois de uma rápida seqüência da feira-livre, e um ou dois protagonistas dos "ruídos da rua", como o paneleiro ou o afiador de faca, não se pode dizer que fossem então ocorrências rareadas.[14]

A mesma severidade rígida que doma a Natureza nas representações paulistanas, apagando os seus traços mais revoltos, pela seletividade empregada pelos cinegrafistas e cineastas, opera também no âmbito da vida popular da cidade. Praticamente só há imagens de cortiços e malocas[15] em documentários dos anos 40. E a pulsação da gente humilde ou do operário é filmada com um cuidado emudecedor. Nisso opõem-se SOMENTE AS HORAS e tantos outros filmes-da-metrópole que se possam recordar. Imagens de miséria, da violência urbana, dos movimentos sociais, e da mais banal agressividade da vida nervosa da cidade grande sucumbem numa ótica de positividades que só quer enxergar o progresso numa ordem do "trabalho".

Um dos aspectos que salientamos da expressão enérgica dessa "ordem" consiste no vincar vertical estabelecido na representação visual da cena urbana. Achamos que do diálogo de formas pre-ferenciais com que se digladiam os cinegrafistas na composição da São Paulo ficcional resulta o uso enfático de um elenco de vibrações privilegiando dados de verticalidade[16]. Supusemos que tal sintaxe da verticalidade era posta a serviço dos conteúdos de uma severidade cívica em curso na cultura urbana vivida sobretudo em círculos próximos às esferas oficiais. Os vincos verticais, enquanto esgar da paisagem citadina, remeteriam desse modo à evocação da lei que deve ordená-la, à semelhança do que pretende a espada em riste do brasão paulista, adotado naqueles dias estremecidos da Revolução Constitucionalista de 1932[17]. A

respeito, proclama Martins Fontes em versos que "Ser paulista – em brasão e em pergaminho, é ser traído e pelejar sozinho, é ser vencido mas cair de pé...[18]

No período entre guerras, em civismo paulista, inflamado pelas convulsões sociais que puseram em xeque as suas formas de liderança no cenário nacional, parece desse modo mais próximo da ótica apresentada pelos filmes do que por exemplo o refinamento da literatura modernista. Faz talvez mais sentido aproximar a produção fílmica justamente da "discurseira" inútil dos políticos a que aludia Guilherme de Almeida, do que à produção "culta" que já nos habituamos a utilizar como prisma para enxergar a paulicéia dos loucos anos 20. As atas das sessões públicas dos mandatários e os "sermões encomendados" das cerimônias oficiais, um documento subscrito pelo empresariado ou o "Plano de Avenidas" de Prestes Maia, na interpretação daquela São Paulo cinematográfica, talvez rendesse paralelos mais profícuos que, digamos, um cotejamento com as *Novelas Paulistanas,* de Alcântara Machado, escritas de 1924 a 1930.

A recriação do quadro do Grito do Ipiranga feita na SINFONIA paulista, partindo do plano geral conhecidíssimo, decupa alguns planos mais próximos na descrição animada da cena, entre eles o do caboclo condutor do carro de boi, observador casual à margem do movimento de cavalariça.

Na decupagem de Kemeny e Lustig o carreiro é um dos raros negros aparecidos nos filmes paulistanos de então. Ele está de perfil num plano mais aproximado e faz um sinal de aprovação com a cabeça. É um momento representativo da ideologia desse conjunto de filmes paulistas que analisamos.[19]

O modernista Antônio de Alcântara Machado, num artigo de jornal em que deplora e caçoa da paisagem paulistana, instilando depurada ironia e desabrido sarcasmo para com os seus executores, aponta a "preocupação das linhas retas, dos ângulos retos, das ruas bem direitinhas, das praças quadradas. Nem uma linha curva amenizando um pouco a monotonia do xadrez urbano. Nada de avenidas circulares. Não. Tudo tem que ser posto em esquadria. Do contrário fica feio".

> Não se traça a cidade obedecendo à configuração natural de seus terrenos. Esta é que se tem de adaptar ao traçado daquela. Para conseguir isso desmanda-se a paisagem, escangalha-se com o pitoresco. Não faz mal. Quanto mais arranjadinho melhor.
>
> E é preciso que tudo pareça bem novo e bem limpo. O pórtico do cemitério da Consolação por exemplo não consegue envelhecer sossegado. Quando a pedra começa a ficar assim meio acinzentada os homenzinhos da Prefeitura aparecem e põem de novo bem branquinha para os estrangeiros não pensarem que a governança da cidade é relaxada.
>
> Com as árvores acontece a mesma coisa. Mal principiam a criar copa sofrem uma poda de mestre. Tudo quanto é ramo folhado, vem abaixo. Ficam nuazinhas. E de coco

raspado. Passam de árvores a cabides... E assim por diante.
[...] É por isso que nesta época de ciclones a gente fica assim com vontade de encomendar um para São Paulo também [...][20]

O artigo é de 1926. Observe-se a diferença entre a visão de Alcântara Machado e a de Menotti del Picchia, escrita poucos anos depois: "Onde se levantavam as tabas de Caiubi e de João Ramalho, o reducto dos arranha-céus rimava, entre as paralelas das ruas, o bizarro poema de cimento armado das grandes metrópoles modernas"[21].

Paulo Emílio, numa conferência em São Paulo, descreve a seqüência final de COUSAS NOSSAS (1931),m de Wallace Downey, fotografado por Lustig e Kemeny, um musical que se perdeu, produzido pelo cavador americano que queria reeditar em São Paulo o sucesso recente do gênero em seu país. Depois de uma sucessão de números aproveitando êxitos do rádio, os cinegrafistas também dão o seu show num epílogo em estilo de *grand finale* cinematográfico, mostrando a grandeza e o dinamismo de São Paulo. As imagens dos edifícios maiores que existiam na época eram sobrepostas umas às outras, a fim de darem a impressão de arranha-céus novaiorquinos. E a montagem rápida de cenas com transeuntes e automóveis – que eram projetadas aliás em ritmo acelerado – procuravam sugerir um trânsito informal... Em suma, na São Paulo ainda pacata do início da década de 30, essa conclusão de COUSAS NOSSAS é um bom exemplo da aspiração paulista por isso que está aí.[22]

Precisamos ter em mente as diferenças de identidade cultural entre as várias São Paulo imaginadas. Há aqui um ambiente de aspiração cosmopolita em geral e, em particular, uma busca de espelhamento nas metrópoles americanas e européias. Um anseio que, ao expressar-se, muitas vezes não consegue esconder seu profundo traço provinciano. E um provincianismo algo estreito, moralista, sem ambigüidade na linguagem. O modernismo da Semana de 22 tangenciou muito superficialmente a nossa cinematografia.

Acontece que os modernistas que faziam maior sucesso naquela época foram os que mais se ligaram ao cinema: Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Observa Antonio Cândido que o grupo modernista de maior reconhecimento público era justamente aquele que maiores vínculos demonstrava com as tendências que antecederam o modernismo.[23] O parnasianismo e o naturalismo constituíram-se nas manifestações literárias paulistanas mais profundamente enraizadas na comunidade, entre todos os movimentos de repercussão registrados até os dias de hoje. Vigorando até recentemente, desde o seu apogeu no período de 1900-1922, em linhas gerais, como literatura, sua "única mágoa é não parecer de todo européia, seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academicismo. Além de Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado seriam dentre os literatos modernistas aqueles que mais buscavam a clareza da expressão. As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia

quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase de 1900-1922 um compromisso da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal e regularidade.

Dava-se com as estéticas cinematográficas paulistanas do entre-guerras, conforme podemos ver nas cópias disponíveis, algo semelhante à permanência parnasiana na literatura desse mesmo período, quando se colocam os escopos de "uma regularidade plástica maior". O parnasianismo, porém, agravara nessa poesia posterior que dela ainda se nutre, a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental.

O achado maior desse simultaneísmo *aplit-image* está na panorâmica do Anhangabaú tomada do Teatro Municipal, indo do Prédio Martinelli em construção ao Viaduto do Chá. Ela passa em seu movimento pelo Prédio Sampaio Moreira e pelos palacetes Prates, um deles sede da Prefeitura. O Anhangabaú era então o cartão de visitas da cidade, e, de certo modo, a sua disposição física o inviabilizava para o flagrante dos postais fotográficos, só podendo ser abarcado no seu conjunto pela panorâmica, ou seja, pelo movimento da linguagem cinematográfica. A adequação mútua entre paisagem e o meio cinematográfico contribuiu para a escolha dessa cena no centro da vinheta, fazendo São Paulo figurar numa imagem emblemática, ladeada nos quatro cantos da tela pelos emblemas das maiores metrópoles do mundo. Berlim, da Porta de Brandenburgo, Paris da Torre Eiffel, Nova York da Estátua da Liberdade. Essas imagens simbólicas das metrópoles – fixas, ao contrário do movediço Anhangabaú – se desvanecem em fusão, sendo substituídas por mãos que acionam aparelhos de telégrafo.[24]

Quando se fala em "modernização" no período, quase sempre entende-se substituir a cidade que existia por novas edificações, praças e avenidas. Podemos compreender isso vendo o documentário ADMINISTRAÇÃO PIRES DO RIO (1926-29), que o prefeito mandou que se fizesse sobre as obras que estava executando. Autoridades e técnicos engravatados posam para as câmeras ajudando na demolição de casas, numa empoeirada cerimônia de inauguração às avessas.

Configura-se uma noção de progresso em que "modernização" se confunde com "limpar a cidade" e destruir o que é "velho".[25]

Essa falta de apego cultural à paisagem urbana paulistana também se patenteia no exemplo da pintura figurativista paulista do período.[26] Ele nota uma ausência supreendente da temática metropolitana na nossa pintura tanto modernista quanto acadêmica. Predominam motivos rurais ou semi-rurais, e, quando se começa a penetrar a ambiente urbano, isso é feito privilegiando os arrebaldes, as casinhas à beira do Tietê, ou, no máximo, alguns sobradinhos de bairro. Existe uma resistência muito grande para com os edifícios, a paisagem do Centro, o equipamento urbano típico da metrópole, coisa que só vai ocorrer a partir dos anos 40. E Chaina nota que, mesmo pintando vistas urbanas de esquinas de bairro, ou ruas sem grande movimento, a pintura figurativista do

período entre guerras conserva o que ele chama de um olhar "bucólico".

Os fotógrafos e diretores dos filmes que analisaremos não parecem ter essa inclinação para o olhar bucólico sobre o meio urbano. De um modo geral, antes pelo contrário buscam o que há de mais "novo" em termos de paisagem, preferem ver com um enquadramento empostado e solene o espaço cosmopolita que possam aqui encontrar.[27]

Um dado que pode ter relevo nessa discussão é o fato de a origem imigrante da maioria dos cineastas dar-lhes uma sensibilidade diferente do meio urbano. Já vimos em diversos dos nossos filmes o gosto pelos espaços novos: em favor do impacto do recente são preteridos os mais tradicionalmente concorridos. Fica a pergunta sobre se isso não persiste na nossa filmografia da épocas posteriores, erguendo uma espécie de "tradição do esquecimento tradicional" do nosso cinema.

A esse propósito lembramos também que o imigrante tem se constituído numa figura controversa ainda, enquanto personagem na nossa filmografia. É possível observar uma constante que prevalece em todas as épocas e tipos de filmes, incluindo os documentários: o protagonista da condição de imigrante no cinema paulistano seria sempre mostrado em interiores, lugares descaracterizados ou " guetos". Ele tem um ambiente próprio com o qual contracena, e, segundo pudemos observar, nunca a sua figura de protagonista (ou tema de documentário) é mostrada num *habitat* que inclua a paisagem urbana tradicional de São Paulo, os ambientes mais tipicamente concorridos da cidade como o Triângulo, o Anhangabaú e os " pontos turísticos" em voga, ou lugares emblemáticos de nossa paisagem urbana. Essa incongruência entre o protagonista do imigrante e São Paulo tem exceções que apenas confirmam a regra, como na cena em que o personagem interpretado por José Dumont em *O Baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira, no fim do filme, decide voltar para o nordeste, cansado da vida de São Paulo. Depois de circular no *bas-fond* e nos bairros periféricos da cidade, ele está no Viaduto Santa Ifigênia e conversa com a ex-namorada olhando para o Anhangabaú. Ele só está diante da São Paulo emblemática quando decide abandoná-la. ■

Bibliografia

ARGAN, G. **Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo**. Diversos autores, XVI Convegno Internazionale di Verucchio, Bologna, 1969.

_____ **Storia dell"arte come storia della città**. Roma, 1984.

AMERICANO, J. **São Paulo nesse tempo (1915-1930)**. São Paulo, 1962.

AMARAL, A.B. **Dicionário de história de São Paulo**. São Paulo, 1980.

BRUNO, E. **História e Tradições da Cidade de São Paulo**, v. II, 2ª.edição, Rio, 1954.

BERNARDET, J.C. **São Paulo, a Sinfonia da Metrópole**. (datilografado), Cinemateca Brasileira.

CASTILHO, A. & PRETI, D. (org) **A linguagem falada culta na cidade de São Paulo**. São Paulo, Perspectiva, 1986.

CÂNDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Brasiliense,1980.

FABRIS, A. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GALVÃO, M. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

MACHADO,A. **Obras**. Vl 1, Rio, 1983.

PINTO, M. **Cotidiano e Sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914)**. S. Paulo, EDUSP/FAPESP, 1984.

RAMOS, F. **História do Cinema Brasileiro**. S. Paulo, Perspectiva, 1987.

RUBENS, L.R. & MACHADO Jr. **"São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da Metrópole nos anos 20"** – Dissertação de Mestrado (mimeog.) ECA, 1989.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras, literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

SEVCENKO, N. **Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na 1ª República**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ZEVI, B. "**Architettura per il cinema e cinema per l"architettura**" In: Bianco e Nero ano XI, nr.8/9, 1950.

Notas

1 Sussekind, Flora. Cinematógrafo de Letras, literatura, técnica e modernização no Brasil, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

2 Cf., neste sentido veja-se as idéias de Giulio Carlo Argan in: Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo. (diversos autores, XVI Convegno Internazionale di Verucchio). Bolonha, 1969, p.9-16, veja-se também, nas páginas seguintes o seu diálogo com outros expositores no seminário, particularmente Gilbert Cohen-Léat e Guido Aristarco.

3 Veja-se a respeito Argan, G. C. op. cit; Zevi, Bruno "Architettura per il cinema e cinema per l"architettura". Bianco e Nero ano XI, n° 8/9, 1950. Argan, G. C. Storia dell"arte como storia della città. Roma, 1984, especialmente, p. 248.

4 Também Gilberto Freyre aponta concomitâncias culturais autóctones enriquecidas face a valores cosmopolitas em São Paulo. Cf. "Prefácio 13. IN Bruno, Ernani Silva.- *História e Tradições da Cidade de S.Paulo*, v.i., 2ª ed., Rio, 1954, p. XVII

5 O Estado de São Paulo, 9.08. 1927.

6 O Estado de São Paulo, 23.07. 1927.

7 Sevcenko, Nicolau. – *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na 1ª Republica*, S.P., Brasileira, 1983 pp. 25 a 68.

8 Sobre o mercado cinematográfico no período, ver Galvão, Maria Rita – *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, 1975. Machado, Rubens – "O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste". In: Ramos, Fernão (org) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1987, p. 106-7.

9 O Estado de São Paulo, 08-09. 1929, p. 3 e 4.

10 Ver descrição de *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* por Jean-Claude Bernardet (datilografado), Cinemateca Brasileira, pg. 32.

11 Ibidem, pg.34

12 Bernardet, Jean-Claude – *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (datilografado), Cinemateca Brasileira, pág. 36

13 Rubens L.R & Machado Jr. – "São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da Metrópole nos anos 20" – Dissertação de Mestrado, mimeogr. ECA, 1989, pg.101

14 Pinto, Maria Inez Machado Borges – *Cotidiano e Sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na Cidade de São Paulo (1890-1914)*, São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1984

15 Sobre bairros populares, cf.: Bruno, E.S. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, pg.13223

16 Gilberto Freyre fala em "formas arquitetônicas verticalmente urbanas, com os *skyscrapers* masculinóides novaiorquinos", e discutindo o nomadismo do bandeirante paulista glorificado posteriormente por oligarquias fixadas sedentariamente, adota para estes últimos a expressão "verticalidade" complementária a dinâmica "horizontal" dos primeiros. Cf. "Modos de homem e modas de mulher," pg.159-60, 176

17 Jorge Americano confunde os escudos paulista e paulistano: *São Paulo nesse tempo (1915-1930)*, São Paulo, 1962, pg.277. Ver Amaral, Antônio B. do *Dicionário de história de São Paulo*, São Paulo, 1980, pg.88-9.

18 Os grifos são nossos. Cf. *Sonetos de Martins Fontes*, S.Paulo, 1987, pg. 70.

19 Bernardet, Jean-Claude – *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole,* (datilografado), Cinemateca Brasileira, pg.38.

20 "Estética suburbana". Jornal do Comércio, São Paulo, 25/9/1926 – Publicado em Machado, A - *Obras*, v.1, Rio, 1983 pg.169-74.

21 *O Despertar de São Paulo.* Rio, 1933, pg. 198-9. Para uma visão de conjunto da cidade de São Paulo vista pelos modernistas, consultar o estudo de Annateresa Fabris: "O Ecletismo à luz do modernismo", in *Ecletismo na Arquitetura Brasileira.* São Paulo, 1987, pg. 280-96.

22 Ver: Gomes, P.E.S. "O Cinema brasileiro na década de 30," in: Castilho, AT Preti, D. (orgs) in *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo.* S.Paulo, 1986, pg.102.

23 Cândido, Antonio – *Literatura e Sociedade.* São Paulo, 1980, pg.158-9.

24 Machado Jr. Rubens L.R. – "O cinema paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste", in Ramos, Fernão (org) *História do Cinema Brasileiro.* São Paulo, 1987, pág. 107-108.

25 Sevcenko, Nicolau, in: *Literatura como Missão.* São Paulo, Brasiliense, 1989, pág. 30-31.

26 Chaia, Miguel – "As dimensões urbana e industrial na pintura figurativista paulista," in *Arte em São Paulo,* nrs. 2,3 e 4, 1981

27 Machado Jr, Rubens – "São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20" – Dissertação de Mestrado, mimeo. ECA/USP, 1989 pg.109-111.

* Professora do Departamento de História da USP